



A cura di
*Maurizio Fantoni
Minnella*

POEVISIONI

Esiste ancora una cultura cinematografica?



anche profonda crisi culturale, ecco allora, il cinema, perennemente in bilico tra arte e spettacolo, tra cultura e business d'evasione, rifletterne, ancor più di altre forme d'arte, la pericolosa quanto inevitabile deriva. In un mondo dove ogni giorno si producono milioni di immagini con telefonini sempre più sofisticati, il segnale espressivo delle migliaia di storie narrate al cinema diventa più debole per originalità e scelte linguistiche, soprattutto se diluite nel nuovo format delle serie televisive. Dentro tale universo seriale non si potranno che riprodurre gli stilemi ormai addomesticati del cosiddetto cinema classico, che, a sua volta, sembrerebbe ritornare alla sua primitiva vocazione allo spettacolo d'evasione, ad essere inoltre valutato sulla base esclusiva del gradimento di massa. Da qui poi si dipana un'altra importante questione, quella riguardante la critica come strumento di lettura interpretativa di un'opera ma anche di orientamento selettivo rispetto al valore intrinseco di essa. In tale prospettiva il cinema diventava una branca importante della cultura mondiale; la storia del cinema e dei suoi autori era parte essenziale della conoscenza. Se oggi il cinema o quanto rimane di esso, riflette solamente il qui e ora, il tempo presente del consumo veloce, dunque privo di uno sguardo al futuro ma anche al passato, non vi può più essere una cultura cinematografica.

1. Che cosa intendiamo o meglio, che cosa intendevamo fino a ieri per cultura cinematografica? L'immenso e articolato corpus di immagini in movimento di ciò che chiamiamo **Cinema** (ora in forma di pellicola, nastro magnetico, riproduzione digitale) e dell'insieme degli studi, le riflessioni e le ipotesi scritte sull'arte novecentesca per eccellenza, ma anche luoghi ed eventi come festival, mostre, convegni etc. Se la crisi sociale, economica e politica globale che stiamo vivendo oggi non può non dirsi

Nel presente mercato delle immagini del reale, prodotte con facilità per gli scopi più disparati, è posto in discussione perfino lo statuto del film documentario d'autore che, al di là delle difficoltà intrinseche di produzione e distribuzione su larga scala, fatica a difendere una propria specificità e originalità senza una forte componente stilistica e di narrazione.

2. Se guardiamo alle origini del cinema come arte, non possiamo che identificarle con le avanguardie storiche del surrealismo e del cubismo e dell'espressionismo in Germania e del Futurismo in Italia (1) all'epoca del muto, ma è nel secondo dopoguerra in Italia, con la scoperta del set come luogo naturale e dell'impegno politico e civile proprio della corrente neorealista che il cinema verrà assumendo una nuova fisionomia, non più soltanto di industria, di divismo e di propaganda, come già veniva percepita durante il ventennio fascista, periodo storico in cui nascevano, ad esempio, gli stabilimenti di Cinecittà (inaugurati nell'aprile del 1937) e la Rivista Cinema (1936) e Bianco e Nero (1937), come "Quaderni Mensili del Centro Sperimentale di Cinematografia". Tuttavia negli anni '50 il cinema neorealista, almeno fino a *La dolce vita* di Federico Fellini, anch'egli proveniente, sia pur in maniera singolare, da quella

POEVISIONI

fortunata stagione, è percepito ancora come arte popolare, (ne sono testimoni le tipologie grafiche delle locandine dei film, non tanto diverse dai disegni della Domenica del Corriere). Ma dagli anni sessanta in avanti cambia il paradigma della visione del cinema che, richiamandosi ai movimenti innovativi europei come la Nouvelle Vague in Francia e la Nova Vlna in Cecoslovacchia, il nuovo cinema in Germania (ci si ricorda di come si correva nei cineclub a vedere i Wenders, gli Herzog, gli Schlöndorff e i Fassbinder d'annata, in edizioni originale sottotitolata in italiano?!) e americani come il New American Cinema Group (NACG) e della corrente sperimentale e underground, ma anche il Cinema Novo brasiliano, in Italia è grazie alla singolare e irripetibile unione di cultura cattolica popolare e di egemonia culturale di matrice marxista che si formerà l'idea di cinema come cultura, come estetica e come pedagogia ed educazione allo sguardo sulla realtà. Non è un caso, infatti, che i primi cineforum nascano prettamente in ambienti cattolici: un esempio per tutti antesignano è suggerito dalla breve ma intensa esperienza di diffusione della cultura cinematografica, in special modo quella, ancora sconosciuta in Italia, del cinema latinoamericano e brasiliano, (in stretta collaborazione con il regista Gianni Amico che della cultura brasiliana fu davvero un pioniere in Italia), dall'instancabile e geniale Padre Angelo Arpa al "Colombianum" di Genova, che prende avvio nel lontano 1953. A poco a poco le attività di diffusione del cinema d'autore si allargarono anche in ambienti di estrazione laica, in associazioni culturali come Arci o nei nascenti cineclub privati dove infuriavano i dibattiti sul valore intrinseco di ogni singola opera o sul cosiddetto "specifico filmico". A tale proposito vale citare la sequenza di un fortunato film di Ettore Scola *C'eravamo tanto amati*, 1974, in quanto paradigmatica del clima che si respirava nell'ambito dei cineforum sparsi ormai in tutto il paese. In quell'opera è altresì possibile cogliere, a proposito di un film come *Ladri di biciclette*, di Vittorio De Sica, 1948, (oggetto dibattuto in un oscuro cineforum di Nocera Inferiore), anche l'enorme potenziale di conflittualità creatasi tra la laicità dell'intellettuale comunista, strenuo difensore del neorealismo e della libertà del cinema e il moralismo oscurantista

e censorio dei notabili locali, appartenenti all'ala andreottiana dell'allora Democrazia Cristiana, unita nello slogan autarchico "i panni sporchi si lavano in famiglia".

3. Venuta progressivamente meno l'influenza della cultura cattolica e ancor più di quella marxista, rappresentata dalla sezione culturale dell'allora Partito Comunista Italiano, parrebbe essere proprio il mercato neo-liberista a sostituire il vecchio bipolarismo che, pur con le sue contraddizioni e forzature ideologiche, comunque certificava la presenza di una dialettica stimolante e assicurava sviluppo e continuità di un pensiero critico, oltre alla consapevolezza del cinema come patrimonio culturale condiviso. Una delle conseguenze di questo stato di cose fu certamente la messa in discussione del concetto di cinema d'autore, che ci giungeva dalla Francia, il quale, a sua volta, insieme alla messa alla gogna della due figure cardine del critico e dell'intellettuale, finiva nel più tetro e incomprensibile discredito a favore di una rivalutazione del cosiddetto cinema artigianale di serie B, sulla scorta della mai conclusasi "sbornia tarantiniana" in odore di reazione, e del semplice giudizio di massa come unico e indiscutibile parametro. A fronte di una *debacle* di così grande portata, resiste ancora qualche testata sempre più rassegnata ad un trito convenzionalismo, senza un vero pensiero critico, un nucleo sempre più ristretto di cineclub coraggiosi che arrancano per stare al passo con la concorrenza dei nuovi, ma in fondo vecchi gusti di massa. Resistono, infine, i festival del cinema come ultimi baluardi, fortini in parte ancora inespugnati, che accendono l'ego smisurato degli autori, dei pochi critici in circolazione e degli spettatori compulsivi. Un universo autoreferenziale dove è possibile vedere tutto e dimenticarsi di tutto, dove la passerella dei divi è sempre più ricercata, dove, infine, disperatamente, ovvero, il più delle volte invano, si cerca il film, l'opera o le opere che illuminino, che rimettano tutto in discussione, che facciano sentire che il cinema è vivo e lotta insieme a noi...

Note

1. La sola opera futurista giunta intatta sino a noi è *Thais*, 1917 di Anton Giulio Bragaglia, autore del testo *Fotodinamismo futurista*, 1911.